LETTRE À UN COMMISSAIRE

Mon cher J.,

Tu me prends par la main, tu m'emmènes dans le grand escalier de l'École des Beaux-Arts, jusqu'au palier d'où partent les longs tuyaux jaunes. « Tu as vu ? Ça marche ! » Je ne dis rien, car je sais que je n'ai rien vu, sinon un cartel « *It works* », avec le nom de l'artiste, et ces tuyaux qui courent partout dans l'exposition, sans que j'en aie rien pensé, strictement rien. Donc sans rien dire je te regarde t'asseoir à la table avec les jolies billes alignées sur deux chaises miniature (je les avais vues aussi, sans rien en penser), je te regarde prendre une bille et la mettre dans l'embouchure. Tu préviens : « Ça ne marche pas toujours du premier coup ». Des gens s'assemblent autour de nous, regardent. Tu souffles fort dans le tuyau, on entend la bille se déplacer, je proteste qu'on ne voit rien. Tu recommences. Je ris, je te dis « Attention, un commissaire d'exposition peut y laisser ses poumons, à faire marcher les œuvres ! » – et cette fois ça y est : on entend la bille s'envoler. On imagine son trajet le long du tuyau coudé, traversant tout l'espace, d'œuvre en œuvre, et revenant vers nous – hop,

la bille est tombée. Quelqu'un la ramasse, on la remet en place. Tu invites les gens à jouer. Nous redescendons l'escalier.

Ensuite je repense à l'exposition, à cette scène. Je me dis qu'elle résume ce malaise que j'ai eu, que j'ai souvent à me promener dans l'art contemporain – et je me dis une fois de plus que mon livre[164] est totalement à côté. C'est qu'à simplement regarder les objets, les images, on ne voit rien. S'il n'y a pas quelqu'un pour nous prendre par la main, l'objet en lui-même n'est que l'enveloppe de ce qu'il est. Une enveloppe qu'on prend pour la lettre, alors on ne pense même pas à l'ouvrir, on la regarde en attendant que du sens ou de l'émotion se dessinent... et rien. Jusqu'à ce qu'on comprenne qu'il y a quelque chose à ouvrir. Mais pour comprendre ça, il faut quelqu'un. Et que découvre-t-on alors, une fois que quelqu'un nous a ouvert l'enveloppe ? Non pas d'autres objets, d'autres images, non pas même des idées ou des sens à y accrocher – mais d'autres quelqu'uns. Tout un monde de quelqu'uns.

Quand je repense à cette exposition, je m'aperçois que je n'y ai à peu près rien vu – et au sens littéral du terme, car de certaines salles je n'ai absolument aucun souvenir, déjà. Les seules œuvres qui m'ont, comme on dit, « parlé », qui m'ont fait sourire, ou peut-être qui m'ont fait signe, sont celles de Marie-Ange (Guilleminot) et de Carsten (Höller). Mais je sais bien pourquoi : parce que j'ai le souvenir charmant de Marie-Ange faisant une démonstration

---

[164] Il s'agit du *Triple jeu de l'art contemporain*, alors en cours d'écriture.

de son *Chapeau-Vie*, un soir d'été à la Villa Saint-Clair à Sète, et de nos discussions sur la terrasse ; et le souvenir amusé de Carsten déclenchant cette incroyable haine lors d'un débat dans un colloque sur la vidéo à Corte, à cause de ses pièges à enfants, qui m'avaient tant fait jubiler.

Autrement dit : il « me » faut (mais je crois que je ne suis qu'un témoin dans l'histoire : le « je » importe peu ici) la rencontre avec les artistes, ce minimum d'insertion dans leur monde, pour que les objets qu'ils proposent se mettent à exister. On est bien dans un « nouveau paradigme » de l'art contemporain, exclusif du paradigme moderne : les objets ne sont pas l'objet du regard, mais seulement le passeur entre des gens. Le mode d'emploi que j'applique habituellement dans mes visites d'exposition – « je ne m'arrête qu'à ce qui m'arrête » – ne peut plus fonctionner ici, me laissant l'impression amère que je n'ai rien vu, rien compris, rien saisi, parce que ce qui est à voir n'est pas l'objet, mais ce qui a présidé à sa présence en ce lieu. Or cela, qui fait l'objet de ce qui est à voir à travers l'objet, n'est accessible que par des histoires, des narrations, des démonstrations, qui en sont le mode d'emploi, comme toi-même as été le mode d'emploi de la petite bille soufflée dans le tuyau : l'histoire de Marie-Ange (à condition qu'on fasse le lien entre l'image du chapeau, le chapeau, et les usages du chapeau montrés, racontés, filmés), l'histoire que raconte le petit vélo de Carsten (à condition de connaître la série des vidéos, et de comprendre le fonctionnement du jerrycan fixé derrière la selle, aux mêmes fins que les bonbons empoisonnés, les balançoires truquées et les trous

dans le sable emplis de méduses), et toutes ces histoires qui circulent dans le milieu de l'art contemporain, ces anecdotes, ces récits qui font la trame des articles dans les revues spécialisées, qui font l'intrigue des blagues que racontent à table les artistes – tous ces récits qui font la mythologie de l'art contemporain, comblant ces « trous dans le réel » dont parle si bien Pierre Lamaison dans son commentaire de l'exposition. Mais quand on visite une exposition sans avoir les récits, on ne voit que les objets, c'est-à-dire les trous, n'est-ce pas ? Et dans un trou il n'y a rien, ni personne : rien à regarder, personne pour voir ; personne pour regarder, rien à voir.

« Ce n'est plus l'art qui fait le lien, mais le lien qui fait l'art », comme il est écrit dans le texte de Pierre. En ce sens, ton exposition est à l'épicentre de la question : ce qui fait l'art contemporain, c'est l'insertion dans le réseau de l'art contemporain. Littéralement : être de ce monde est la condition pour qu'existent les « objets » – les choses, les images – qui en forment les bornes, les repères, les balises – mais pas les buts, pas les « objets » au sens de but et fin de l'activité. Les objets – les œuvres – n'y sont que les instruments de la circulation des personnes. Pas question de s'y arrêter, pas question d'attendre qu'ils nous arrêtent, puisqu'ils sont là pour nous faire circuler d'un nom propre à l'autre, d'une histoire à une autre...

... À condition, bien sûr, d'être dans ce monde, d'y avoir au moins un pied, ou un introducteur, un intercesseur – un qui lance la bille et en rit, pour nous faire comprendre que les objets sont là pour bouger, et les gens pour en

rigoler ? C'est là le paradoxe : cet art contemporain qui a tant élargi les frontières de l'art, n'est accessible qu'à ceux qui ont réussi à entrer dans ce monde aux frontières bien délimitées, dans lequel on ne pénètre plus par la contemplation des objets (comme le croient encore ceux qui, naïvement, « visitent » ces expositions) mais par les récits qui les trament, c'est-à-dire par les personnes qui les racontent. Plus la circulation est fluide et ouverte, dans ce réseau rhizomatique sans entrée ni sortie, plus le réseau lui-même est protégé par la barrière impitoyable de l'interconnaissance, de l'intronisation. Nous revoilà, un siècle après, chez les Guermantes : une fois admis dans un salon, on a accès à l'ensemble du réseau, et avec lui à la somme des minuscules anecdotes qui donnent sens à ce qui s'y dit (ou réduisent ce qui s'y dit à son très peu de consistance, comme s'en aperçoit le narrateur à la fin de la première soirée, attendant que celle-ci commence vraiment alors qu'elle est en train de se terminer) ; mais tant qu'on n'y a pas été introduit, on ne peut que rester à l'extérieur, désespérément – ou simplement ailleurs, légèrement, inconscient qu'il y a là un dedans et qu'on est au-dehors.

Pour savoir qu'il y a un dedans et un dehors, pour comprendre qu'il y a quelque chose au-delà des objets (paradigme de l'art contemporain) tout en comprenant le refus où demeurent certains (paradigme de l'art moderne) d'aller voir au-delà des objets, du côté des personnes, il faut des gens qui circulent entre ces deux mondes, entre-deux, ni dans l'un ni dans l'autre : qui acceptent (ou qui se résignent, parce qu'ils ne savent pas faire autrement) de

n'être ni dans l'un ni dans l'autre, de rester à la surface, d'être la peau des mondes qu'ils effleurent, la peau sensible qui signale au dehors qu'il y a un dedans, au dedans qu'il y a un dehors. Qui acceptent d'être les billes lancées d'un point à un autre, qui ne voient rien mais qui font voir, à condition qu'on veuille bien les suivre, même de loin, quand le souffle a été donné...

Quand je suis arrivée dans l'exposition, hier, je venais de Beaubourg où l'on fermait celle sur « L'Empreinte », et j'étais encore imprégnée de cette sensation, que j'ai souvent, de ne faire que glisser à la surface – la surface des œuvres comme la surface de ce milieu où les gens se fréquentent, moi qui ne les connais que juste assez pour deviner qu'il y a là des réseaux, d'œuvres et de personnes. À l'École des Beaux-Arts, j'ai trouvé d'autres réseaux, d'autres personnes, mais la même sensation, d'être celle qui allait témoigner à l'extérieur qu'il y avait là quelque chose, tout en étant celle qui à l'intérieur transporte dans son regard la compacte extériorité de tout passant qui n'a pas le mode d'emploi, pas le mot de passe donnant accès au réseau. Être le passeur sans mot de passe, le parcoureur sans appartenance, le sociologue sans milieu social ?

Et à présent que je suis sur le point de terminer ce livre sur l'art contemporain, je me désespère de sentir que je suis en train de passer à côté de mon objet, de n'y strictement rien comprendre – à peu près comme je suis passée hier à côté de ces objets, sans en rien attraper, si ce n'est que quelqu'un, m'ayant pris par la main, m'a fait sentir à quel point j'en étais à la fois tout près, et très loin. Et puis, je

me dis que c'est peut-être ça, mon livre, et mon travail en général : de mettre en relation, par les mots, des mondes qui ne se fréquentent pas, qui ne se connaissent que par ouï-dire, des paradigmes qui s'excluent, des gens qui ne se parlent pas ; et de faire du tissu, par le travail de la pensée, dans les trous, les trous entre les réseaux que parcourent ceux qui sont dans les réseaux – et pas entre.

Comme une porte, qui doit être ouverte ou fermée : un réseau, on ne peut être dedans et dehors à la fois. Il faut choisir : si on est dedans, on ne peut le connaître que de l'intérieur. Si on est dehors, on n'en connaît que ce qu'on en sait à partir d'un autre réseau – c'est-à-dire pas grand-chose, et parfois pas même la conscience qu'il y a là quelque chose. Moi, je n'ai pas choisi de n'être dans aucun réseau : c'est comme ça. C'est peut-être mon métier : d'en savoir juste assez des uns pour faire savoir aux autres qu'il y a de l'autre, ailleurs. Quitte à passer à côté, forcément à côté, puisque c'est la condition pour rester *entre*, et faire du lien. Quitte à ne rien comprendre...

Mai 1997

HEINICH Nathalie, "Lettre à un commissaire", 2003,
article repris dans *Faire voir, L'art à l'épreuve de ses médiations*
Bruxelles : Les impressions nouvelles, 2011,
pp. 193-199.

? Activité 4 : document 4 p. 33
L'acceptation de la mort.
Dans la tradition chrétienne, la méditation sur la fragilité de la vie et la mort fatalement promise à chacun prend sa source dans une formule de l'Ecclésiaste : « Vanitas Vanitatum omnia est Vanitas » (« Vanité des Vanités, tout est Vanité »). Le Christ lui-même a encouragé la renonciation volontaire aux biens terrestres. Les sermons des clercs et l'iconographie, dont le genre des « vanités » est une déclinaison fi xée à la fi n de la Renaissance, essaient de faire passer cette injonction. Si le tableau d'Holbein n'est pas à proprement parler une vanité, la présence de l'anamorphose du crâne semble tout de même renvoyer à ce type d'oeuvre.
Faire observer le document 4 p. 33 et faire répondre aux questions 8, 9 et 10. La peinture de Hans Holbein le Jeune représente deux hommes debout face au spectateur. Ils posent. C'est un double portrait en pied, presque en taille réelle. Procéder à l'analyse de l'oeuvre, selon la méthodologie suivante :
• identifier les deux personnages : à gauche, Jean de Dinteville (1504-1557), seigneur de Polisy, ambassadeur en Angleterre, et, à droite, son ami Georges de Selve (1508-1541), évêque de Lavaur, ambassadeur en Italie, puis en Allemagne. Le tableau est une commande de Dinteville à Holbein ;
• faire décrire les deux ambassadeurs. D'emblée, faire remarquer les différences vestimentaires : les vêtements de Dinteville sont plus colorés (la chemise de soie rouge) que ceux de Selve (chapeau sombre, soutane noire recouverte d'un manteau brun). Le contraste est volontaire, puisqu'il correspond à la différence de condition des deux hommes : Dinteville est un laïc libre de suivre la mode de son temps alors que De Selve est soumis au code rigoriste des clercs. En revanche, leur position sociale est identique ; elle est exprimée par le luxe des étoffes (soie) et des fourrures (manteau d'hermine) chez Dinteville. Donner deux informations supplémentaires non visibles sur la reproduction dans le manuel : l'âge de Dinteville (29 ans) est gravé sur l'étui de sa dague ; celui de De Selve (25 ans) apparaît sur la tranche du livre sur lequel il s'appuie ;
• inviter les élèves à donner une impression générale sur la pièce. Insister sur sa décoration chargée. Faire conduire sa description ordonnée, peut-être en prenant appui sur la taille des éléments du décor. Par exemple, si on va du plus grand au plus petit : commencer par la tenture verte à motifs brodés qui occupe le fond de la pièce (faire noter les effets de lumière qui donnent une impression de relief). Passer ensuite au meuble à deux étages sur lequel sont entassés des tas d'objets : sur le plan supérieur, un livre, un globe terrestre, des cadrans solaires ; sur le plan inférieur, deux livres (identifi és comme L'Arithmétique des marchands de Petrus Apianus et le Livre des cantiques de Johann Walter), un groupe de fl ûtes et un luth (question 9). Le foisonnement des objets matérialise deux registres intellectuels : la curiosité savante (notamment le goût pour la spéculation intellectuelle) et la culture musicale ;
• terminer par l'anamorphose placée au premier plan et qui fi gure un crâne humain déformé. Ce motif matérialise la brièveté de la vie et l'orgueil démesuré des hommes, surtout des puissants (question 10).
Pour aller plus loin
Utiliser l'outil d'animation du tableau dans le manuel numérique enrichi pour en faciliter et en approfondir l'analyse.

DE BUFFIÈRES Aliette, SAÏSSE Christophe, Histoire des arts cycle 3, guide pédagogique, Les dossiers Hachette, 2011, pp.24-25